

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

58 | 2009  
Varia

---

Rashit Ianguirov, *Raby nemogo. Ocherki istoricheskogo byta russkix kinemato-grafistov za rubezhom.*

*1920-1930-e gody* [Esclaves du muet. Études sur la vie  
quotidienne des cinéastes russes à l'étranger dans  
les années 1920-1930]

Moscou, Biblioteka-fond « Russkoe Zarubezh'e » / Russkij put', 2007,  
495 p.

Valérie Pozner

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3972>

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 168-175

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Valérie Pozner, « Rashit Ianguirov, *Raby nemogo. Ocherki istoricheskogo byta russkix kinemato-grafistov za rubezhom. 1920-1930-e gody* [Esclaves du muet. Études sur la vie quotidienne des cinéastes russes à l'étranger dans les années 1920-1930] », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3972>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

Rashit Ianguirov, *Raby nemogo. Ocherki istoricheskogo byta russkix kinemato- grafistov za rubezhom. 1920-1930-e gody* [Esclaves du muet. Études sur la vie quotidienne des cinéastes russes à l'étranger dans les années 1920-1930]

Moscou, Biblioteka-fond « Russkoe Zarubezh'e » / Russkij put', 2007, 495 p.

Valérie Pozner

---

## RÉFÉRENCE

Rashit Ianguirov, *Raby nemogo. Ocherki istoricheskogo byta russkix kinemato- grafistov za rubezhom. 1920-1930-e gody* [Esclaves du muet. Études sur la vie quotidienne des cinéastes russes à l'étranger dans les années 1920-1930], Moscou, Biblioteka-fond « Russkoe Zarubezh'e » / Russkij put', 2007, 495 p.

- 1 Avant d'aborder cet ouvrage, il faut évoquer son auteur brutalement disparu en décembre 2008. Né en 1954 à Oufa, dans l'Oural, Rashit Ianguirov était diplômé d'histoire de l'Université d'État de Moscou. Il avait commencé sa carrière en 1978 comme collaborateur du musée de la Révolution, et avait rejoint le musée du Cinéma à sa création en 1986. Doté d'une vaste érudition, Rashit avait le goût de la quête en archives, qui s'ouvrit pour lui dès la *perestroïka*. Son esprit curieux le porta d'emblée vers les zones d'ombres de l'histoire du cinéma de son pays : les années dix et

l'émigration. Il fut associé de près au projet consacré au cinéma russe prérévolutionnaire qui aboutit à la vaste rétrospective présentée à Pordenone en 1989, et à l'ouvrage pionnier *Testimoni silenziosi : Filmi russi 1908-1919*, Pordenone, 1989 dont il supervisa la version russe, largement complétée et réactualisée, *Velikij kinemo* (Moscou, NLO, 2002), catalogue complet des films russes conservés produits entre 1908 et 1919, accompagné d'extraits de presse et de mémoires, ainsi que de notices biographiques. Il lança à la même période un grand chantier d'exploration du cinéma russe dans l'émigration qu'il compléta durant toutes les années postérieures, dépouillant systématiquement les archives et la presse tant en Russie (les collections de périodiques de l'émigration conservées aux Archives d'État – GARF) qu'à l'étranger, en dépit de la brièveté de ses séjours. Il se mit dès 1987 à publier à un rythme soutenu. La liste complète de ses publications compte plus de deux cent soixante entrées : articles fouillés, éditions critiques de textes, introductions, filmographies, notices, comptes rendus (parue dans *NLO*, n° 97, 2009, pp. 312-323. La section qui lui est dédiée comporte également une notice biographique, un compte rendu de l'ouvrage que nous recensons plus loin, ainsi que la réédition d'une de ses études consacrée à la réception des films bibliques dans les années 1910-1920, préface d'un florilège de textes de l'époque annotés [*ibidem*, pp. 271-305]). Il travaillait avec une enviable efficacité, son esprit ouvert, toujours en éveil, lui dictait des chemins qu'il était la plupart du temps le premier à emprunter. De plus, sa maîtrise de l'anglais et sa curiosité le poussaient à suivre de près, à la différence de la plupart de ses collègues en Russie, les travaux occidentaux, ce qui faisait de lui un collègue recherché dans les projets internationaux. Connu en France, en Angleterre, en Allemagne, aux États-Unis, en Israël, en Suisse, sans parler bien sûr des pays nés de la scission avec l'URSS, il était un partenaire régulier des entreprises collectives. Son intérêt pour l'histoire politique et sociale le conduisait à replacer systématiquement le fait cinématographique dans un vaste contexte et ainsi à sortir du cadre traditionnel des études cinématographiques russes, privilégiant l'esthétique et la théorie. Dès ses premiers travaux, il montra de l'intérêt pour des sujets encore peu étudiés en Russie : l'organisation des studios, la distribution, l'exploitation, y compris sous son aspect d'histoire locale (il consacra un petit ouvrage aux débuts de l'exploitation cinématographique à Oufa, *Kino v Bachkortostane*, Oufa, 2001). Au début des années 1990, il avait étendu le domaine de ses recherches à un autre chantier : l'histoire de la littérature soviétique des années 1920 et 1930 et celle de l'émigration qu'il avait explorée avec la même curiosité que pour le cinéma, publiant nombres de textes inédits et mettant au jour des documents de première importance pour la connaissance de l'œuvre de Bounine, Nabokov, Boulgakov, Zamiatine, et tant d'autres. Entré en 1994 à Associated Press comme journaliste, ce métier qu'il avait commencé d'exercer pour gagner sa vie au moment où le système académique russe abandonnait ses chercheurs, ne fut pas sans enrichir ses recherches et leur imprimer un tour plus politique et plus social. En 2004, Ianguirov était devenu responsable du département cinématographique de la Bibliothèque-Fondation pour la recherche sur l'émigration russe (aujourd'hui Fondation Soljénitsine) où il avait organisé en novembre 2008, peu de temps avant sa disparition, un premier colloque consacré au cinéma dans l'émigration. Il eut le temps de voir paraître ce volume réunissant ses plus importants travaux consacrés à ce sujet, mais il laisse plusieurs ouvrages en chantier, et de nombreux projets en suspens.

- 2 *Esclaves du muet*, daté de 2007 mais qui parut en réalité à l'été 2008, rassemble donc en un volume très dense six études fouillées auxquelles l'auteur avait consacré plusieurs

publications antérieures. Il ne s'agit donc pas d'une approche d'ensemble, qui supposerait la possibilité d'une compréhension globale d'un phénomène que nombre de ses collègues désignent sous le terme de « cinéma de l'émigration russe » (kinematograf russkogo zarubezh'ja) ou même « cinéma émigré » (emigrantskoe kino). Comme Ianguirov ne cessait de l'affirmer, le cinéma dans l'émigration russe ne constitua en rien un tout homogène : selon lui, mieux vaudrait parler de la mutation d'une certaine tradition du cinéma russe des années dix au contact de modèles esthétiques différents, et qui varièrent selon les pays où se fixèrent les cinéastes russes au cours des années vingt, selon le statut que le cinéma y occupait, les conditions économiques et juridiques de développement de cette activité. Simultanément, il convient d'examiner la fécondation du cinéma allemand, français, etc., par les cinéastes russes émigrés. « Nous sommes la levure de la pâte, mais pas le matériau dont elle est faite » : cette phrase du réalisateur Dmitri Boukhovetski (reprise dans le titre du premier chapitre), ainsi que l'introduction à la dernière étude (pp. 298-299) sont, à cet égard, très éclairantes et pourraient résumer les principes méthodologiques de l'auteur.

- 3 Les six études proposent des entrées diverses, depuis le parcours individuel d'un producteur ou d'un acteur à des réflexions sur la réception, tout en partageant un même souci de précision factuelle et de contextualisation historique, exprimé dans un style volontairement sec qui contraste avec le ton sentimental souvent de mise dans les travaux russes sur l'émigration. Les sujets et les personnages évoqués couvrent l'ensemble de l'activité cinématographique, de la production à la critique en passant par la figuration, ce qui permet d'analyser des pratiques sociales, des engagements professionnels et des niveaux de vie d'une extrême disparité et par là de rendre compte de l'ampleur du spectre envisagé. Enfin, l'abandon de la vision auteuriste traditionnelle permet d'élargir significativement une géographie généralement limitée aux pays de production – principalement Allemagne, France, États-Unis –, et d'inclure la Tchécoslovaquie, la Chine russe (Kharbin, mais pas seulement), la Yougoslavie, et bien sûr Constantinople, tout comme l'aperçu de la production communautaire, hors de tout cadre institutionnel, s'élargit dans la dernière étude aux Ukrainiens et Arméniens, ex-sujets de l'empire russe.
- 4 La première étude s'articule en deux parties : l'auteur retrace d'abord très précisément l'évolution de la situation à partir du lendemain de la révolution de février 1917 jusqu'au début de 1920, présentant ainsi pour la première fois aussi complètement les raisons objectives du départ de la plupart des acteurs de la cinématographie russe. C'est, pour la première fois, du point de vue des producteurs que l'histoire est écrite, grâce à l'exploitation de sources inédites : on suit ainsi les réactions du milieu professionnel à la suppression de la censure en février, les limites de l'impulsion donnée par la révolution en raison du déficit cruel de pellicule et de la crise économique, puis, alors que la situation se détériore après octobre, les tentatives de trouver des interlocuteurs parmi les nouveaux responsables afin d'assurer la poursuite de l'activité dans une situation qui devient de plus en plus chaotique et de fait échappe au nouveau pouvoir. La paralysie totale à partir de l'été 1918 les conduit à se déplacer alors à Kiev, Odessa, puis en Crimée, à Yalta notamment, où l'Armée blanche offre plus de liberté aux entrepreneurs, jusqu'à la défaite de celle-ci et la fuite à Constantinople. Dans une seconde partie, l'auteur retrace les itinéraires de plusieurs des principaux producteurs russes des années 1910 : Paul Thieman, Robert Perski, Alexandre Khanjonkov, Alexandre Drankov et Vladimir Venguérov (Wengeroff). L'exploitation des

archives de Khanjonkov qui fut le seul à rentrer en URSS et, rapidement écarté du cinéma, rédigea ses mémoires dans les années trente, est utilement complétée par un dépouillement de la presse émigrée et des archives de l'OSVAG, structure de propagande de l'Armée blanche, dans le cadre de laquelle furent produits plusieurs films (notamment *Gol'gofa zhenshchin* [*Golgotha des femmes*] de Protazanov, p. 21). La carrière de Drankov permet à Ianguirov de présenter le paysage culturel de la colonie russe à Constantinople et la place dérisoire qu'y occupe le cinéma : après plusieurs échecs, Drankov fut acculé à ouvrir un établissement de courses de cafards, divertissement alors en vogue dans la communauté russe de Constantinople. L'arrivée des Russes à Berlin à partir de 1921-1922 procura de nombreux espoirs. Ainsi Wengeroff imagina un consortium européen susceptible de faire pièce à la production américaine, et multiplia les montages financiers avec des partenaires occidentaux, suscitant l'intérêt des Soviétiques. Si les projets furent souvent ambitieux, les destinées de la plupart de ces producteurs furent cruelles, ainsi Drankov, devenu propriétaire d'un petit atelier de développement photographique amateur à San Francisco, lorsque Jay Leyda réalisa un dernier entretien avec lui en 1945. Presque tous moururent dans la misère et l'oubli, et ce n'est pas l'un des moindres mérites de Ianguirov d'être parvenu à préciser les dates et lieux de mort de bien des pionniers du cinéma russe. On entrevoit dès ce premier chapitre les mérites de ce prodigieux travail : la restitution précise du contexte historique général et surtout l'importance quantitative et qualitative du matériel collecté sont proprement impressionnantes. Certes, l'étendue de ces sources se traduit parfois en surabondance de citations, en digressions multiples qui produisent l'impression d'une difficulté de l'auteur à suivre quelques grandes lignes, mais c'est aussi la conséquence de la compilation de plusieurs travaux antérieurs.

- 5 La seconde étude éclaire, à l'aide de sources nombreuses et variées (presse, souvenirs, œuvres littéraires et documents d'archives), l'étape berlinoise qui, pour la plupart des acteurs, prit fin avec l'aggravation de la crise économique en Allemagne dans la seconde moitié des années vingt. De multiples aspects de cette activité sont évoqués : production des films dans le « style russe », en vogue depuis la fin des années 1910, qui attire nombre d'émigrés ; rapports avec l'Union soviétique, dont l'Allemagne était alors le partenaire commercial privilégié ; activités de certains producteurs, comme Dmitri Kharitonov et Iossif Ermolieff ; constitution d'associations professionnelles, toutes plus ou moins éphémères. Là encore les pistes sont nombreuses, certaines ne sont qu'ébauchées ; on regrette surtout ici l'absence de sources allemandes, contrepoin essentiel à la vision des émigrés (et d'ailleurs convoquées dans de nombreux travaux d'Oksana Bulgakowa auxquels l'auteur n'a, semble-t-il, pas eu accès).
- 6 La troisième étude est sans doute la plus originale par son sujet : Ianguirov y aborde en effet l'activité des figurants. Le lecteur découvre les raisons de l'intérêt des studios pour les figurants russes, en dehors même de la vogue des sujets russes – garde-robe fournie, connaissance des usages mondains et, pour les militaires, discipline, uniformes, pratique de l'équitation et maniement des armes, – qui explique leur participation à de nombreuses productions (*Dr Mabuse*, *Die Nibelungen*, *l'Argent*, *les Nouveaux Messieurs*...). Plus intéressants sont les effets psychologiques de cette expérience sur les émigrés, abondamment décrits dans les sources convoquées. L'auteur détaille ensuite les différences entre Berlin, Paris et Hollywood, abordées à tour de rôle à travers notamment le fonctionnement des bourses du travail et des unions professionnelles. Le recul de la mode russe, l'arrivée du son, et surtout la crise

économique qui mena à un durcissement des règles de recrutement, marginalisa les émigrés sur les tournages au profit des autochtones.

- 7 La quatrième étude reprend, en le développant, l'article déjà publié dans le numéro spécial *Gance* (n° 31) de 1895. Bornons-nous donc ici à signaler la présence d'informations concernant les rapports d'Abel Gance avec les autorités soviétiques, et la perception par la presse émigrée de ses activités de distribution de films soviétiques en France.
- 8 L'étude consacrée au « Mirage hollywoodien d'Ivan Mosjoukine » offre un éclairage inattendu sur un sujet plus classique, en apportant les informations provenant de la presse émigrée et des archives de l'auteur, conservées à Moscou (Archives d'art et de littérature RGALI). Ianguirov y montre l'intérêt ancien et croissant de l'acteur pour le cinéma américain, et plus particulièrement pour le jeu d'acteur qui s'y pratique, davantage physique, dont les modèles, de Fairbanks à Chaplin en passant par Keaton ou Barrymore lui apparaissent assez tôt comme le moyen de dépasser les stéréotypes du jeu russe, plus psychologique. Ce sujet, déjà abordé dans l'ouvrage de François Albera (*Albatros, des Russes à Paris, 1919-1929*, Paris, Mazzotta/la Cinémathèque française, 1995, pp. 117-131), est ici développé à l'aide de sources nouvelles, et envisagé moins sous l'angle de la méthode de jeu que de l'itinéraire de l'acteur et de son portrait psychologique. L'initiative des contacts avec Universal revint à Mosjoukine qui contacta le représentant parisien du studio en janvier 1926 (exactement au moment où Tourjanski contacte la MGM). La place occupée par l'acteur au sommet de sa gloire dans le monde artistique russe de l'émigration rend d'autant plus frappante son éclipse ultérieure. Ses déboires aux États-Unis, ses démêlés avec Universal et son retour sans gloire quelques mois plus tard sont très précisément relatés grâce aux archives et à la correspondance. À l'échec commercial de *Surrender* (*Capitulation*, Edward Sloman, 1927), seul film significatif tourné à Hollywood, s'ajouta l'accueil extrêmement négatif de la presse émigrée. Le film, jugé grossièrement russophobe (Mosjoukine y interprète un prince russe violemment antisémite qui organise un pogrom en Galicie), écorne sévèrement la réputation de l'acteur, tandis que certaines figures de poids (le critique Sergueï Volkonski ou le réalisateur Alexandre Volkoff) dénoncent l'échec de sa conversion d'acteur : au lieu d'emprunter à la technique américaine, son jeu vire au narcissisme et à la caricature, ce que confirme pour certains son dernier rôle important dans *Der weisse Teufel* (*le Diable blanc*, Alexandre Volkoff, 1930).
- 9 Enfin, la dernière étude tente de cerner ce que devrait recouvrir le terme de « cinéma de l'émigration » *stricto sensu*, à savoir la production, hors cadre institutionnel classique, de bandes destinées exclusivement au public émigré. Ianguirov distingue là plusieurs cas de figure qui vont du recyclage de documents anciens montrant la famille impériale ou la Russie depuis le début du siècle, à la production d'actualités locales (célébration d'événements à Kharbin ou Paris), en passant par les pratiques amateurs (Sergueï Prokofiev tournant un petit film avec Meyerhold et sa femme lors de leur séjour parisien). C'est là que le remarquable travail de dépouillement des sources porte pleinement ses fruits, puisque c'est un continent totalement inconnu qui émerge ainsi à nos yeux. Comme le suggère l'auteur, il est probable que certains de ces films, non identifiés, dorment encore dans des archives. Les détails du tournage du *Pathé-Journal de l'émigration russe*, entrepris à l'initiative du poète satiriste Don Aminado et mis en scène par Nikolaï Evreïnov en 1928 à Billancourt, fournissent sans doute quelques-unes des pages les plus savoureuses de l'ouvrage.

- 10 Les différents chapitres sont richement illustrés : outre le cahier photographique central comportant plusieurs documents inconnus (notamment deux portraits de Mosjoukine dans les années trente), les nombreuses caricatures tirées de la presse émigrée attestent de l'importance qu'occupa le cinéma pour la communauté russe dans l'entre-deux-guerres.
- 11 La somme d'informations nouvelles portées à notre connaissance, la nouveauté de la plupart des thèmes abordés, la prise en compte d'un contexte historique très vaste font de l'entreprise un ensemble qui sera désormais incontournable. Certes, les notes touffues s'élargissent parfois au point de produire l'impression d'un second ouvrage s'écrivant en contrepoint. Certaines auraient mérité d'ailleurs nécessité de figurer dans le corps du texte. Surtout, certains sujets affluent qui auraient mérité davantage qu'un traitement en note : ainsi le réseau de 12 salles (dont six à Paris) détenues par l'exploitant Léonti Sirotchkine.
- 12 Il faut évidemment tenir compte des conditions dans lesquelles Ianguirov mena ses recherches : ne maîtrisant ni le français ni l'allemand il ne put jamais profiter de ses séjours à l'étranger pour compléter sa collecte. Cela explique probablement pourquoi la quête de documents ne semble pas toujours ordonnée par les questions qui émergent à partir des premiers éléments réunis, laissant en suspens de nombreuses pistes passionnantes.
- 13 Parmi les thèmes qui traversent l'ouvrage sans faire l'objet d'un traitement à part, on relèvera celui des rapports entre les émigrés et l'Union soviétique, abordés à partir des producteurs, invités au début des années vingt à rentrer au pays pour relancer la production, puis devenus objet de suspicion, et rapidement marginalisés, voire arrêtés (cas de Khanjonkov). Outre l'intérêt que présentèrent les « spets » (spécialistes bourgeois) durant la NEP pour la production, comme d'ailleurs pour la réalisation, les Soviétiques cherchèrent un temps, par l'intermédiaire des émigrés, à attirer des capitaux occidentaux (voir pp. 61-68 les rapports avec le magnat allemand Hugo Stinnes, associé de Wengeroff). Par ailleurs, la complète dépendance technique de l'URSS jusqu'à la fin des années trente fournit des opportunités aux émigrés comme intermédiaires pour l'importation de matériel cinématographique. De leur côté, les producteurs russes de l'étranger voyaient de manière très pragmatique l'Union soviétique comme un débouché possible pour leurs films (Ianguirov s'appuie sur une revue de l'émigration, *Ekran*, qui fut distribuée en Russie soviétique). L'ouvrage évoque ce dernier aspect à propos de l'épisode berlinois, sous l'angle de la vie des émigrés au sein de cette plaque tournante de la distribution internationale qu'était alors la capitale allemande où le cinéma offrait souvent la vitrine officielle pour des trafics en tous genres (l'achat de copies s'effectuait souvent par l'intermédiaire de mandataires plus ou moins douteux, tant dans l'émigration qu'à l'intérieur des services du jeune État soviétique). Les ambitions et le propos de Ianguirov se situent du côté de la recherche biographique et du portrait psychologique et social de ses personnages, mais on pourrait imaginer de modifier l'approche dans un sens davantage économique et politique : un volet indispensable de ce sujet passionnant serait alors à ajouter, qui présenterait les ambiguïtés de la distribution des films émigrés en Russie, de leur censure et de leur exploitation, jusqu'à la fin des années 1920.
- 14 En dépit des limites de cet ouvrage, l'extraordinaire documentation réunie sera désormais indispensable aux chercheurs qui se lanceront, avec d'autres ambitions et d'autres outils méthodologiques, sur l'une des multiples pistes esquissées.